

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	i
REMERCIEMENTS.....	3
TABLE DES MATIÈRES	4
LISTE DES FIGURES	6
INTRODUCTION	6
CHAPITRE 1 : RÉCIT D'ORIGINE.....	9
1.1 LA MALICIEUSE SE CACHE SOUS LES NÉNUPHARS.....	9
1.2 SAGUENAY.....	13
1.2.1 Une amorce en art relationnel.....	13
1.2.2 L' <i>immensité</i> de Bachelard	15
1.3 L'ORIGINE DE LA FORME	18
1.3.1 Le dessin dans l'acte graphique.....	18
1.3.2 L' <i>origine</i> de Walter Benjamin : le dessin et la manipulation numérique.....	19
1.3.3 Interruptions, coupures, plis et replis.....	21
CHAPITRE 2 : PROCESSUS ET RAPPROCHEMENTS ARTISTIQUES.....	24
2.1 AGNES MARTIN, LA LIGNE COMME PERSPECTIVE DU MONDE.....	25
2.1.1 Une production mature	25
2.1.2 Vers une esthétique singulière	26
2.1.3 Le rapport intime dans l'attention	28
2.2 LA RECHERCHE D'ESCHER	30
2.2.1 Un parcours autour de l'énigme et du défi technique.....	31
2.2.2 La limite de l'impossible : divisions de plans, images miroir, inversion,	32
relativité.....	32
2.2.3 De la vision mentale à la gravure	35
2.2.4 Le numérique	37
CHAPITRE 3 : MA PRATIQUE DU DESSIN.....	39
3.1 «LA DÉFORMATION COHÉRENTE» À L'OEUVRE.....	39
3.1.1 À la recherche du singulier	39
3.1.2 Le dessin performé	42

3.2 SAGAMIE ET LE NUMÉRIQUE.....	45
3.2.1 Les segments orphelins.....	46
3.2.3 L'«auto-traduction»	48
3.3 EXPOSITION DE FIN DE MAÎTRISE : Métamorphoses - Traces analogues.....	49
3.3.1 L'Atelier	50
3.3.1 Le retour au dessin performé	51
3.3.2 Retour sur l'exposition et son déroulement	Error! Bookmark not defined.
CONCLUSION	54
Et maintenant?	57
BIBLIOGRAPHIE	58
ANNEXE 1	60
ANNEXE 2	61

LISTE DES FIGURES

Figure 1 : Onira Lussier, Poulpe, médiums mixtes sur papier, 14 x 19 po, 2009	12
Figure 2 : Onira Lussier, Sans titre, premier dessin grand format, graphite sur papier, 5'x 5', juin 2014.....	15
Figure 3 : Onira Lussier, <i>Calque tracé</i> , graphite sur papier, 8 ½ x 6 po, 2015	23
Figure 4 : Agnes Martin, <i>Untitled</i> , huile et graphite sur toile, 6'x 6', 1962	26
Figure 5 : Agnes Martin, peignant dans son studio, 1960.....	29
Figure 6 : Maurits Cornelis Escher, <i>Magic Mirror</i> , lithographie, 28 x 44,5 cm, 1946	32
Figure 7 : Maurits Cornelis Escher, <i>Cignes</i> , gravure, 20 x 32 cm, 1956.....	33
Figure 8 : Onira Lussier, <i>Amulette et Sliced Stones</i> , graphite sur papier, 9,5 x 12 po, 2015	35
Figure 9 : Onira Lussier, <i>Entrelacs</i> , graphite sur papier, 34 x 24 pouces, 2015	38
Figure 10 : Onira Lussier, <i>Sans Titre #3</i> , graphite sur papier, 6'4 x 5', 2014	40
Figure 11 : Onira Lussier, <i>30 esquisses</i> , assemblage numérique, 2015	41
Figure 12 : Onira Lussier, <i>Polymorphe</i> (détail), graphite sur papier, 10'x 5', 2014.....	43
Figure 13 : Onira Lussier, <i>Polymorphe</i> , graphite sur papier, 10'x 5', 2014 Crédit photo : Philémon Beaulieu	44
Figure 14 : Onira Lussier, photo dans l'atelier, assemblage de segments, 2015	45
Figure 15 : Onira Lussier, <i>Série</i> , composition numérique, 2015	47
Figure 16 : Onira Lussier, photo du travail en atelier, 2014	48
Figure 17 : Onira Lussier, Esquisse préparatoire au dessin mural, crayon graphite sur papier numérisé, 2015	52
Figure 18-19 : Finissage, événement du 24 novembre 2015 dans La Galerie l'Oeuvre de l'Autre de l'UQAC, Chicoutimi.....	54

INTRODUCTION

« Il suffit que l'aventure enveloppe l'inventaire pour lui donner sens et dynamisme, transformant le parcours géographique en roman d'apprentissage ou de conversion. L'aventure personnelle soude alors en chaque point du récit les données éparses de la description. La carte étale se vectorialise, s'anime de tensions, s'ordonne selon des plis et des reliefs. Au lieu d'effeuiller l'atlas, le voyageur-lecteur le réinvente en fonction d'une orientation particulière¹. »

Ce mémoire est ainsi présenté : telle une carte géographique de mon « organisme » créatif étalant le paysage de mes apprentissages, de mes doutes et de mes questionnements. L'art est pour moi le prolongement d'une attitude aventurière qui suit une voie encore inconnue. À travers mes explorations et expériences, je dégagerai un corpus de mon travail sous forme de styles d'écritures variés, allant de la poésie au texte analytique et descriptif. Désirant faire « l'inventaire » des diverses facettes de ces deux années de maîtrise, j'aborde une méthodologie expérientielle pour saisir l'essence d'une pratique encore jeune.

À l'image de mes dessins, qui accumulent des fragments graphiques, ces segments écrits sont collaboratifs et tributaires les uns des autres en s'annexant, se juxtaposant ou encore s'imbriquant dans leur propre chair narrative. Suivant le cours de mes réflexions, le lecteur sera amené à joindre les morceaux. Le travail que j'ai développé relève d'un processus en série, une étape en amenant une nouvelle et ainsi de suite. Plis et replis esthétiques et méthodologiques sont ainsi la trame sur laquelle s'articule cette recherche.

¹ Frank Lestringant, « Du voyageur comme poisson volant », cité dans LE BRETON, David, *L'Aventure : la passion des détours*, Paris, Autrement, 1996, p.99.

Par le médium du dessin, je veux approfondir des approches esthétiques spécifiques : le trait hachuré répétitif selon différentes échelles de format, la forme organique (entre abstraction et figuration) et la méthode d'appropriation et de transfert de l'image, en me concentrant sur le rapport opéré entre l'artiste et son matériau. Dans un processus d'allers-retours entre l'ordinateur et le papier, la virtualité et le crayon, je me demande comment le truchement de la main ou le regard humain collabore aujourd'hui dans le dessin contemporain avec l'ère du numérique.

Je développerai mes réflexions face à cette question à travers trois chapitres, chacun d'eux illustrant à la manière de tableaux, une couleur de mon travail, rehaussé çà et là de quelques intrusions poétiques de mon cru. Le premier, transporte le lecteur à travers un récit autobiographique mettant en contexte l'émergence de mon esthétique en dessin au regard de quelques notions théoriques et plastiques. Une analyse libre du rapprochement de ma pratique avec celle de deux artistes, Agnes Martin et M.C.Escher, fait ensuite l'objet d'un second tableau ouvrant la voie au chapitre trois qui tient lieu de bilan. Après un survol du corpus d'œuvres effectué pendant la maîtrise, je présenterai mes résultats de recherche à travers l'exposition finale.

Ce mémoire n'a pas l'ambition de trouver une réponse face à une problématique, mais au contraire, de développer certains questionnements afin de comprendre et enrichir une démarche en cours.

CHAPITRE 1 : RÉCIT D'ORIGINE

1.1 LA MALICIEUSE SE CACHE SOUS LES NÉNUPHARS

De tout ce que j'ai dit, je ne sais quoi retenir. Pourtant j'y étais.
 Plain-pied on m'attend, plein cœur je m'élançe.
 S'ouvre alors l'odyssée. Maligne et tombeuse.
 Elle s'aperçoit au détour de ma présence. Son clin d'œil une flèche pique là où la plaie est fraîche d'hier.
 Je piétine mon désir qui monte et descend.
 La lenteur s'étend et tel un tapis se prélassé au soleil. Je m'y couche un instant, blottie sous son aisselle. Le bleu passe au doré. Puis, autour, la fresque écarlate dodue de fleurs.
 Le parfum remplit ma bouche de bonnes volontés. Il est riche et occupe mes pensées pendant que je reste tout à coup immobile, la tête suspendue par les yeux. Le sourire, tiré en amande, chauffe l'estomac. Combien de temps cela est bon?
 Lorsque j'ai touché la rive, c'était un radeau. La malicieuse se cache sous les nénuphars, épiant sous la jupe de mon élan. J'étire la main cherchant et je hais. C'est l'eau qui me mouille. C'est le coude qui se heurte.
 Mes cheveux l'emprisonnent dans son chatolement.
 Désormais, elle se traîne à ma suite.
 Je gravis la croix tout en haut. Je m'y laisse choir et te berce.²

Je suis née sous le signe de la rêverie au milieu d'une famille joviale et enthousiaste d'artistes. Trimbalant leurs quatre enfants à travers leurs idéaux européens, mes parents nous ont inculqué une confiance en la vie d'aventurières où rien n'est impossible dans le pays des aspirations profondes.

De nature plutôt timide, calme et sensible, mon tempérament s'est développé autour de l'observation. Troisième dans la hiérarchie familiale, je suivais docilement la troupe dans les aventures des quatre filles du peintre Lussier. De pique-niques innombrables, au camping sauvage, aux expéditions périlleuses en passant par les multiples déménagements intercontinentaux, rien ne semblait arrêter le navire. Cela

² Tous les textes en typologie Eras Light ITC sont des poèmes rédigés par moi-même entre 2013 et 2015

entrecoupé par des périodes de relative stabilité où nous étudions, recevions de la visite, allions aux musées ou posions pour le père peintre immergé dans son travail. Ces multiples conjugaisons au « nous » démontrent le lien tribal caractéristique d'une famille en constante migration.

De mon côté, je me reposais en partant loin dans mon imaginaire, le regard happé par ce qui m'entourait. On m'a toujours dit que je portais bien mon prénom Onira, qui signifie « rêves » en grec. J'observais mon environnement, ma famille, mes amis, le paysage, mais aussi des images. Des tonnes d'images. Avec du recul, il est possible de penser que cette fascination me permettait de retrouver une certaine bulle d'intimité, qui, dans le contexte, n'était pas toujours présente. N'ayant pas de télévision à la maison, je pouvais passer des heures à feuilleter des revues (mon intérêt se portait surtout sur le cinéma) ou des livres imagés, en particulier la collection de livres d'art de mon père. Je me souviens avoir été particulièrement attirée par les gravures de Dürer et d'Escher. Ces multiples lignes si parfaitement maîtrisées me captivaient.

Assez tôt, j'ai démontré un talent certain pour le dessin et la peinture. Heureux de constater mon intérêt, mon père s'est empressé de m'initier aux rudiments de l'art figuratif traditionnel. Par la copie de grands maîtres, je me suis tranquillement adonnée à la peinture à l'huile classique. Les amis de ma famille m'encourageaient en m'achetant des œuvres et les commandes suivirent tranquillement. Mais la nature portant avec elle ses révolutions, l'adolescence a tôt fait d'arriver, accompagnée de sa fameuse quête identitaire. Le cinéma est devenu mon point de mire, les pratiques plastiques qui me

semblaient enfantines, ont alors été relayées au profit du théâtre et de la danse pour me diriger vers la carrière de comédienne.

Les voyages se sont souvent avérés pour moi source de décalages productifs et de retour aux sources. Comme si, les changements d'environnements et les événements toujours *extra-ordinaires* vécus nécessitaient expressément un exutoire créatif. La pause ne s'est donc pas éternisée puisque tout de suite après le Cégep, suivant le modèle parental, j'ai sauté dans l'avion afin de suivre une formation de flamenco en Andalousie. Cette fois, c'est sous forme d'aquarelle que mon parcours visuel s'est poursuivi. Très facile à transporter, je l'utilisais dans mes carnets de notes et pour des esquisses de motifs. Puis, vint le jour où la figuration et le mimétisme ne me dirent absolument plus rien. Je me sentais dans une impasse, incapable de faire autrement. Le théâtre et l'enseignement sont alors devenus mes principales activités.

« Chassez le naturel, il revient au galop... »

À nouveau, c'est lors d'un voyage au Pérou, qu'une phase d'aquarelles abstraites s'est affirmée. Je découvrais l'expression spontanée et intuitive du geste au moyen de techniques mixtes allant de pastels gras aux pastels secs, en passant par des pigments de couleur à l'encre, et ce, sur divers supports. En parallèle, je menais mes activités de comédienne et de codirectrice artistique dans ma compagnie de théâtre à vocation sociale *Les vidanges en cavale* et travaillais comme suppléante dans les écoles primaires de Montréal. Cinq années se sont déroulées durant lesquelles nos aspirations d'entreprise ont évolué à travers divers projets. L'un d'entre eux, une collaboration avec le Nunavik sur plusieurs années, a été particulièrement signifiant pour moi.



Figure 1 : Onira Lussier, *Poulpe*, médiums mixtes sur papier,
14 x 19 po, 2009

L'immensité du blanc, ces paysages majestueux, la candeur du peuple mêlés à une misère et une froideur des nuits et de l'hiver. Tant d'éléments contrastés et uniques qui ont eu un fort impact sur mon imaginaire. Pendant cette période, j'ai commencé à suivre des cours de sculpture à l'UQAM et d'arts visuels à Concordia.

Ma pratique s'est alors ouverte davantage. Mes projets se sont émancipés à travers la performance, la vidéo, l'installation et les grands formats. J'éprouvais énormément de plaisir à aller toujours au-delà de mes repères. Mais la carrière d'artiste en arts visuels ne

représentait pas une option pour moi. La recherche personnelle d'artiste en atelier me semblait détachée de l'action avec et dans le monde.

Suite à une blessure au genou, une année de réflexion m'a permis de prendre du recul. J'ai décidé de quitter ma compagnie de théâtre pour faire un retour aux études et me consacrer à ce questionnement qui me divisait tant : l'artiste en lien avec l'autre dans une perspective de transmission en contexte public. Comment, à travers une démarche esthétique, la participation pourrait-elle se traduire lors de la création? Quel serait le rôle de l'artiste, maître d'œuvre?

Je suis arrivée au Saguenay à l'automne 2013, inscrite à la Maîtrise en Arts, profil Transmission.

1.2 SAGUENAY

À travers moi, la pluie
 Amplitude au complet dans l'instant, je laisse entrer ce qui veut bien de moi
 Place à l'immensité effroyable, là.
 J'hume la fraîcheur
 Vagabond au prénom falsifié, j'emprunte le feu de ta gorge
 Je pénètre le lieu inédit par la brûlure.

1.2.1 Une amorce en art relationnel

Impliquant des participants de Tokyo à Chicoutimi en passant par la Tunisie, ma première année s'est déroulée autour de l'art relationnel. L'intrusion et la spontanéité ont été mes principaux angles d'approche et la forme esthétique s'est manifestée tour à tour à travers la photographie, la performance, la correspondance et l'installation sonore et visuelle. Mon désir était de rendre la parole telle quelle, sans effet factice, dans son plus

simple appareil laissant le spectateur plongé dans un univers indicial dans lequel il pourrait composer sa propre histoire. La facture épurée et minimale s'est imposée assez rapidement prenant le dessus sur l'accumulation et la superposition.

Cependant, en fin d'année, un épuisement de ressources et d'inspiration m'a rattrapé. Je faisais face à un carrefour de questionnements, en perte de repère. Peut-être était-ce l'indigestion d'une trop grosse bouchée avalée d'un seul coup? Je me perdais dans ce vaste champ de pratique, hier encore inconnu et dans ses possibilités illimitées.

La question initiale, quelque peu teintée de mes récentes explorations, persistait : quels étaient ma forme singulière, mon art relationnel?

Une constatation évidente a émergé : la recherche avait pris le pas sur le plaisir. J'ai ressenti le besoin d'épurer encore davantage mon travail en revenant à l'atelier en solitaire. Revenir à l'origine.

Un gros rouleau de papier blanc a été mon point de départ.



Figure 2 : Onira Lussier, *Sans titre*, premier dessin grand format, graphite sur papier, 5'x 5', juin 2014

1.2.2 L'*immensité* de Bachelard

Dans son livre *La poétique de l'espace* (1958), Gaston Bachelard, philosophe français, consacre un chapitre à ce qu'il nomme « l'*immensité intime* ». Fidèle à son utilisation de la métaphore opérante, il nous convoque en promenade à travers différents

écrits d'auteurs et réflexions personnelles mettant en lumière cette « contemplation première »³ qui serait la synthèse de la rêverie et de la solitude immobile.

L'*immensité* est un terme aussi vaste que profond qui concerne autant la géographie, que la philosophie, que la spiritualité ou la poésie. Bachelard, propose une dialectique spatiale, nommée *l'immensité*, entre, d'une part, la rêverie et la contemplation, liées au monde extérieur par la prolongation du regard, et d'autre part, l'intime, lié à un mouvement intérieur (intérieurité). Ces deux pôles étant unis et simultanés, Bachelard perçoit *l'immensité* comme agent émancipateur qui révèle, dans une « conscience d'agrandissement », une « imagination pure » que les artistes manifestent sous forme d'œuvres d'art.

« Comme l'immense n'est pas un objet, une phénoménologie de l'immense nous renverrait sans circuit à notre conscience imaginante. Dans l'analyse des images d'immensité, nous réaliserions en nous l'être pur de l'imagination pure. Il apparaîtrait alors clairement que les œuvres d'art sont les *sous-produits* de cet existentialisme de l'être imaginant. Dans cette voie de la rêverie d'immensité, le véritable *produit*, c'est la conscience d'agrandissement. Nous nous sentons promus à la dignité de l'être admirant⁴. »

Bachelard réussit, à travers cette métaphore, à mettre des mots sur un phénomène imperceptible et impalpable qui alimente ma recherche à plusieurs niveaux.

Sous l'angle de « *l'immensité intime* », peut-être est-ce dû à une éducation axée sur la providence et l'altruisme, je porte en moi, de manière immanente, ce désir d'« expansion d'être »⁵, moteur d'une certaine liberté, notamment de ma créativité. L'ignorer serait vivre à l'ombre. Dans ma pratique artistique, je conserve cet état

³ BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, 1958, p.168.

⁴ Ibid., p.210

⁵ Ibid., p.169

d'ouverture intuitive, de candeur et d'imprévisibilité tout en y apportant mon souci humaniste afin de transmettre une parcelle de ma sensibilité.

Par ailleurs, ma démarche artistique est accompagnée d'une pratique spirituelle constante à travers diverses approches (méditation, qi gong, yoga). J'entends par « spirituelle », cette « *immensité intime* » qui touche la part immatérielle et évolutive constituante de notre être. Cet « outil » me permet d'exercer une certaine concentration face à l'agitation mentale qui a un impact direct sur la clarté intentionnelle de mon travail. Les doutes et les hésitations se dissipent pour faire place à des choix évidents.

Poursuivant cette même idée, c'est à travers le travail en solitaire, méthodique et répétitif dans l'atelier, qui pourrait s'apparenter à une forme de rituel, et le renouement avec la maîtrise d'une technique que j'ai retrouvé une forme de stabilité et de calme.

Habitée à la vie urbaine montréalaise, ma délocalisation auprès du Fjord du Saguenay, entouré de ces montagnes majestueuses, n'est pas étrangère au tournant qu'a pris mon travail. Tout comme le décrit Bachelard, cette « phénoménologie de l'immense » s'est immiscée dans les particules de ma conscience patiemment pour émerger en « produit » de mon imaginaire. C'est lors d'un retour de Montréal, traversant le parc de Laurentides, que m'est apparue l'image de masses immenses tombant du ciel, comme des météorites en chute noir sur fond blanc. J'imaginai une puissance à la fois extérieure, représentant les forces de la nature dont nous sommes témoins, impuissants, et en même temps une manifestation intérieure, de quelque chose qui m'habitait et voulait sortir expressément. Le lendemain, je commençais mes premiers croquis.

Le bâillement craque et résonne. Il encercle le tout. Kidnappé.
 Le repos du combattant contre le vent, je suis épuisée, sonnée de trop plein d'air d'un seul coup. Les poumons pris en cage boudinent entre les barreaux.
 La sensation n'agrippe que l'évanescence du moment.
 Pied léger dans l'embrasure, le susurrement siffle comme l'oiseau entre les dents.
 La paupière pèse écrasant la main aux ongles noirs. Nie et déni. Je tends la langue essayant tant bien que mal d'attraper au vol une goutte. Brune ou rose, le soir on s'en fout. Je suis obligée d'admettre cette course vaincue.
 Seule au bout des bois, c'était prévisible. Ça sent la salive surie jaune. Je souris.
 La place laissée au fond est sombre.
 Tout autour, reluit la chair à peine découverte. La brise printanière s'immisce d'autant plus. C'est la fin. Tout a été versé. Dans l'expiration, la cage reprend ses droits jetant un regard sur le déchet encore humide. Je suis.

1.3 L'ORIGINE DE LA FORME

1.3.1 Le dessin dans l'acte graphique

J'ai toujours eu un lien corporel, voire charnel avec mon art. Le théâtre, la danse sont des modes d'expression entiers. Le corps y est la puissance souveraine, brute et intransigeante. Pour moi, le dessin est la prolongation de cette relation. J'articule une présence physique à travers la trace, qui devient « acte graphique ».

Dans le dessin, le courant entre inspiration et production se fait d'un jet, comme l'indique bien l'*origine* du mot esquisse *schizzare* de l'italien « jaillir »⁶. Il n'y a pas d'intermédiaire ni de délai. Le dessin est d'une « spontanéité vive »⁷ pure, authentique et précise. Giuseppe Penone, sculpteur italien, parle d'une trace qui « documente la main qui l'a tracée et qui prend la place de l'action, du geste, de la pensée qui l'a générée »⁸.

⁶ SOURIAU, Etienne, *Vocabulaire d'esthétique* (3e éd.), Paris, Quadrige : Presses universitaires de France, 2010, p.723.

⁷ Ibid.

⁸ GOLSENNE, Thomas, « La ligne d'ombre de Giuseppe Penone Roven », *Revue critique sur le dessin contemporain*, no. 7, printemps-été 2012, p.93.

La main devient outil, vecteur sensible qui, au-delà de la parole, livre une évocation, des « indices ». L'acte graphique se traduit dans ma pratique par des dessins de grands formats, montrant l'accumulation de traits hachurés, pouvant s'apparenter à une certaine pilosité, dont la masse forme des structures organiques en suspension.

À travers cet « acte graphique », je désire embrasser la technique totalement. Je cherche à transcender l'« idée » pour vivre « l'intimité » du médium et le transmettre. Vivre la proximité de la matière-texture avec mon corps et sa sensualité. Cela se traduit notamment dans le mouvement des lignes hachurées. Dans une condition de non-contrôle, je les appréhende librement. Lorsque je les trace, leur chemin se détermine au fur et à mesure, contournant tel pli ici ou encore créant une protubérance là. La forme s'incarne sous les coups du crayon et s'anime de ses courbes.

Dans le grand format, mon intimité avec le dessin est à son paroxysme. L'envergure du papier m'oblige à dessiner le nez collé sur les détails plutôt que sur l'ensemble. Je suis alors enveloppée dans la « matière-espace », me donnant l'impression d'une matrice protectrice et procréatrice à la fois. J'aime penser que le spectateur sent par ses perceptions ma relation à la matière et au dessin que l'on pourrait attribuer au phénomène de perception du « fait main ». Qu'il soit témoin de ce que je qualifie de « présence graphique ». Cette supposition ne peut se vérifier que dans l'exposition au public qui, dans mon cas, se fera lors du projet final.

1.3.2: *L'origine*, le dessin et la manipulation numérique

Par le médium du dessin, je cherche à rendre visible une forme qui n'existait pas, laquelle sera laissée, suspendue, à un certain « inachèvement ». Inachèvement de sens et

de forme. Si nous nous rapportons aux faits historiques, la technique du dessin a longtemps été réservée aux ébauches et aux croquis préparatoires qui ne pouvaient être acceptés, de par cet inachèvement, en tant qu'« œuvre d'art ». Bien que le médium ait évolué, le crayon graphite demeure pour moi la facture qui se rapproche le plus d'un effet de trace préliminaire, de l'amorce de quelque chose en formation ou encore, de l'*origine* de quelque chose.

Par *origine* j'entends un développement, un élément en mouvance dans l'espace-temps, qui, par essence, s'oppose à un quelconque arrêt. Par le dessin, j'explore ces qualités furtives. La trace montre à la fois un passage dans le passé et une présence dans l'actualité. Comme l'explique Giuseppe Penone, « un signe dessiné est à la fois tracé et trace, présence et représentation. (...) il est là, dans l'actualité de son apparition; mais il représente aussi quelque chose qui n'est pas là »⁹. En quelque sorte, ce concept d'*origine* est immanent au dessin.

Lorsque je dessine, je deviens cette personne qui trace et par cet acte j'inscris ma présence dans l'actualité. Du dessin, il émane une forme de recoupement entre temporalité et présence qui contribue à créer un lien sensible entre cette représentation et sa perception.

Dans ma façon de travailler, je touche également à la notion d'inachèvement à travers un cycle de production inhérent à l'ère des nouvelles technologies qui ouvre sur une multitude de formes continuellement transformables. Ainsi, j'induis une confusion des sources et de leur provenance.

⁹ GOLSENNE, Thomas, op. cit., printemps-été 2012, p.93

J'utilise une infime partie des possibilités des outils numériques. Ce qui m'intéresse se situe au niveau de la relation de l'auteur en dialogue avec son matériau par le biais des possibilités de découvertes numériques. J'utilise la « pro-action »¹⁰ de l'image par la manipulation plastique individuelle avec les possibilités que m'offre la manipulation de l'image numérique. Je me réapproprie par la suite ces propositions, puisées à partir d'extensions réutilisables du dessin. Mon processus s'articule alors, en partie, autour d'un aller-retour entre la trace humaine trafiquée à l'aide de l'ordinateur comme outil vers une morphogénèse de mon dessin.

1.3.3 Interruptions, coupures, plis et replis

Ma manière d'aborder le dessin se rapproche de la sculpture. Je produis ma propre matière-texture (douce, dure, molle, drue, lisse, ronde, coupante) pour la travailler. L'accumulation de lignes remplit d'abord une forme prédéterminée qui pourra être ultérieurement utilisée dans un processus numérique. Sous forme de combinaisons linéaires et de trames hachurées, je manipule ensuite les segments texturés pour créer des dessins-sculptures.

La juxtaposition, l'imbrication, la ligne de coupe font partie d'une méthode de discontinuité et de rupture qui est au cœur de ma pratique. Tout comme au théâtre une pièce repose sur ses conflits et sa structure, je perçois la composition vibrante par ses tensions et ses mécanismes plastiques. Je manipule la ligne graphique dans une logique

¹⁰ Dans KRAJEWSKI, Pascal, *L'art au risque de la technologie*, Paris, L'Harmattan, 2013, p.131 : «Avec la technologie, on dirait que le médium devient un matériau en pro-action et non de simple réaction. Les appareils sont forces propositionnelles dans le travail poétique, en ce qu'ils prodiguent des schèmes fonctionnels toujours nouveaux et interopérables, donc toujours ouverts à une exploitation inédite. Il y a une *pente technologique*. L'intentionnalité de l'artiste la suit»

de forces qui s'entrechoquent pour générer une certaine « énergie » ou « dynamique » de l'œuvre.

Encore une fois, je conçois mon approche en tant qu'« acte graphique » vivant. Par ce décalage des segments, je cherche à augmenter le mouvement déjà présent dans cette « chair graphique ». À travers des plis et des creux, le dessin « prend vie » au sens figuré. La prolifération du trait ouvre sur une grammaire de formes que j'imbrique, couple et multiplie donnant naissance à des compositions que j'expose comme métaphores du vivant. Celles-ci se caractérisent par des lignes sinueuses profilant des structures irrégulières aux contours arrondis.

La rupture graphique montre également une forme de dissimulation. Quand je dessine, j'use de retenue. Je veux retenir une part d'information. Ainsi, le dessin ne se donne pas entièrement, il insinue. Non seulement des parties sont occultées, mais le noir et blanc souligne le fait qu'il s'agit d'une représentation. Par ce procédé, j'aimerais susciter chez le spectateur une sorte de manque ou de désir, qu'il devra compléter dans son imaginaire.

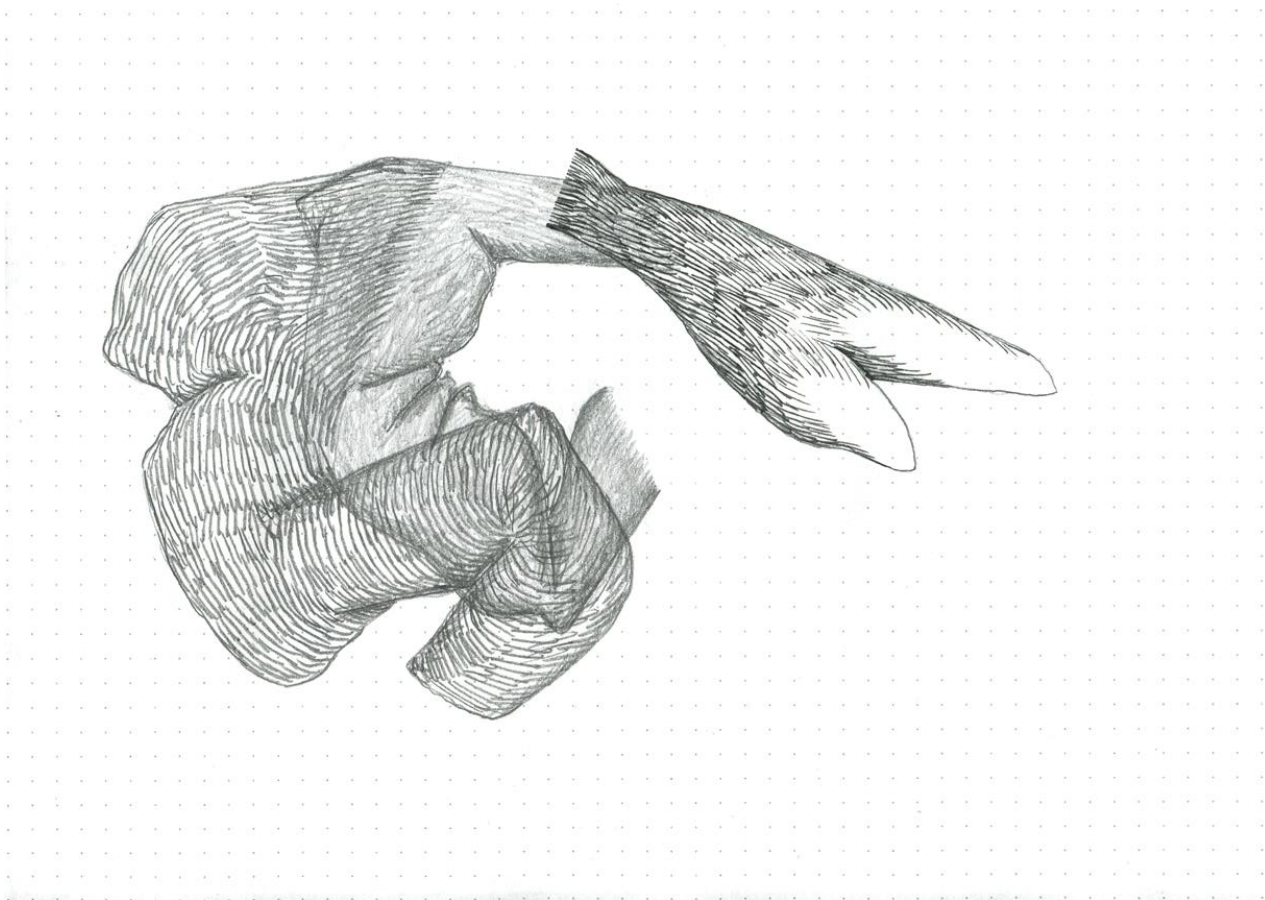


Figure 3 : Onira Lussier, *Calque tracé*, graphite sur papier, 8 ½ x 6 po, 2015

CHAPITRE 2 : PROCESSUS ET RAPPROCHEMENTS ARTISTIQUES

L'un et l'autre, nus devant l'évidence.

Chacun pensant au jour d'après en solitaire. Ils avancent, loin. Mus d'une même cadence en silence. Seul le froissement des tissus intégrés aux respirations.

La bouche reste entrouverte sèche aux mille mots inavoués. Âpre l'haleine porteuse d'avortons.

Les os jaillissent à chaque pas, rappelant le poids du corps, mère chérie grosse et vieille.

Le pied se pose soulevant la poussière. L'autre pied le rejoint, sans relâche.

La servitude devient habitude. La fièvre ne tarde pas.

Chaude dans le cou, elle se faufille et martèle l'équilibre. La chute est inévitable.

Ils sont maintenant décalés.

L'autre ne s'est pas retourné. Il marche.

En observant mes dessins, un parallèle s'établit avec mon processus de création.

Ces segments juxtaposés sont en quelque sorte le reflet d'une méthode de travail changeante qui, par le biais de replis exploratoires, avance par à-coups. Convoquant à la fois mon intuition et le contrôle technique, je travaille différents procédés (recyclage, manipulation numérique, technique manuelle, associations combinatoires) à cheval entre la spontanéité et la lenteur. Par ailleurs, à travers un ensemble de règles qui définissent mes opérations, je m'inscris dans un cheminement où le protocole d'exécution est très présent.

Dans ce chapitre, je présente la pratique de deux artistes pour mettre en lumière ce qui pourrait caractériser mon esthétique tant sous l'angle méthodologique, par l'importance du protocole dans leur pratique respective, qu'idéologique.

Mon choix s'est arrêté sur des artistes dont le travail, bien que différent, partage la passion de la recherche dans la forme et une esthétique prônant le raffinement, la minutie.

Deux notions qui occupent une place importante dans ma pratique.

2.1 AGNES MARTIN, LA LIGNE COMME PERSPECTIVE DU MONDE

J'ai pris connaissance de l'œuvre d'Agnes Martin durant ma recherche de maîtrise. Personnage complexe et tourmenté, son travail m'a interpellée par sa dimension fondamentalement humaine et magistrale à la fois. Je me suis particulièrement intéressée à sa production picturale abstraite de grands formats, caractérisés par un système de bandes, treillis de points, grilles et formes géométriques. Martin est considérée comme une artiste importante du mouvement d'expressionnisme abstrait. Ses œuvres se distinguent par une certaine « sensibilité inanimée »¹¹, convoquant le contrôle de la forme calculée et le geste humain. J'ouvre ici un espace de dialogue entre nos deux pratiques afin de mettre la mienne en lumière.

2.1.1 Une production mature

Agnes Martin (1912-2004) est née en Saskatchewan, dans un milieu rural. Dès ses dix-huit ans, elle décide de s'installer aux États-Unis. Elle commence à peindre à vingt-cinq ans, mais ne sera reconnue que plus tard, à la fin quarantaine. Formée en éducation des arts, sa pratique sera entrecoupée de période de divers emplois (professeur d'art, plongeur de vaisselles, instructeur de tennis, aide-boulangier) jusqu'à sa rencontre avec l'artiste américaine Betty Parson qui lui offre une première exposition solo à New York en 1959. L'acquisition du MOMA (Museum Of Modern Art) de sa première « grille » marquera le début de sa carrière, un an plus tard. D'un tempérament intransigeant, elle détruit tout ce qu'elle considère insatisfaisant. Au milieu des années soixante, elle est

¹¹ LAWRENCE, James, «Agnes Martin. New York», *The Burlington Magazine*, vol. 146, no. 1219, 2014, p.707-708.

hospitalisée pour un trouble psychotique. Au sommet de sa gloire, en 1967, elle quitte New York et se retire du milieu de l'art pour s'installer au Nouveau-Mexique. Ce n'est qu'en 1974 qu'elle retourne aux pinceaux pour ne plus les abandonner jusqu'à sa mort.



Figure 4 : Agnes Martin, *Untitled*, huile et graphite sur toile, 6'x 6', 1962

2.1.2 Vers une esthétique singulière

John Cage proposait d'utiliser l'art non pas pour s'exprimer, mais pour s'altérer¹². Dans son rapport à la création, Agnes Martin imbrique l'intime et l'art de façon totalement complémentaire. Pendant vingt ans, Agnes Martin, a cherché son esthétique

¹² Traduction libre

LARSON, Kay, *Where the Heart Beats: John Cage, Zen Buddhism, and the Inner Life of Artists*, New York, Penguin Press, 2012, p.314.

singulière butinant d'un style à l'autre. Ce n'est qu'à partir de « la grille », qu'elle dit s'être sentie satisfaite¹³. Mais qu'est-ce qui sous-tend cette satisfaction?

S'échelonnant sur des décennies, son parcours poursuit de façon obsessionnelle les quelques mêmes principes. Manifestement, la satisfaction dont elle parle repose sur un bien-être désirant être renouvelé et approfondi. Plusieurs auteurs l'associent également à l'apaisement d'un tumulte identitaire. «*The result is art that is as much a stay against personal chaos as it is a paean to spiritual optimism*»¹⁴ écrit Cotter Holland. Née d'une mère austère et autoritaire et d'un père absent, Martin grandit dans le secret et la solitude. Martin a toujours été discrète sur sa vie privée, notamment amoureuse. Selon les sources, son statut homosexuel n'est pas étranger à cette réserve¹⁵. Nous sommes à la fin des années cinquante et la répression est à son comble. Cette approche abstraite d'une extrême rigueur structurelle lui permet d'ordonner ses tourments de manière sensible dans une esthétique propre, non référentielle et non condamnable. « Je peins en tournant le dos au monde »,¹⁶ énonce-t-elle à répétitions. Cela fait référence à la fois à un certain renoncement exprimé par l'évacuation du réalisme, mais aussi, littéralement, au contact intime qu'elle exerce avec le canevas qui s'érige face à elle à échelle humaine¹⁷. Son travail minutieux et rigoureux la transporte en dehors d'un certain monde, dans les bras de son art.

¹³ CAMPBELL, Susan, *Interview with Agnes Martin: Archives of American Art*, Smithsonian Institution, 15 mai 1989, p.11.

¹⁴ COTTER, Holland, «Agnes Martin», *Art Journal*, vol. 57, no. 3, 1998, p.80.

¹⁵ PRENDEVILLE, Brendan, «The Meanings of Acts: Agnes Martin and the Making of Americans», *Oxford Art Journal*, vol. 31, no.1, 2008, p.57.

¹⁶ Traduction libre

Ibid, p.66

¹⁷ CAMPBELL, Susan, op. cit., 15 mai 1989, p.17.

2.1.3 Le rapport intime dans l'attention

Dans les entretiens que j'ai parcourus, Martin témoigne du fait qu'elle travaille à partir de visions ou d'inspirations¹⁸ initiées par des concepts positifs tels que la beauté, la joie, la vérité ou l'innocence. Elle traduit ensuite ce qu'elle voit dans sa tête en passant par des calculs mathématiques effectifs faisant appel à l'ordre et à la structure. Loin du spontané expressif et aléatoire de l'*action-painting*¹⁹ de Pollock, Martin travaille méthodiquement par étapes, tirant les lignes à la petite règle de manière régulière pour tendre à la perfection, notion importante qui, pour Martin, préexiste à la beauté²⁰. Sous ses doigts, le filon de la ligne semble inépuisable.

C'est ce même rapport intime que j'entretiens avec le canevas. À sa manière, Martin exécute son « acte graphique » sous forme de schématisations abstraites grand format, aux combinaisons linéaires et géométriques investies de sa sensibilité. Les notions de dissimulation et de retenue abordées plus haut, sont ici à leur paroxysme, se dissociant de toutes formes de figuration, pour tenter de se rapprocher d'une forme spirituelle ou pourrait-on dire « *originelle* ».

¹⁸ Voir à ce sujet le documentaire de Mary Lance : LANCE, Mary, *Agnes Martin with my back to the world*, Corrales, Nouveau-Mexique, New Deal Films inc, 2002

¹⁹ « Terme utilisé pour nommer le travail des expressionnistes abstraits américains, tels que Jackson Pollock et Willem de Kooning et qui s'applique aussi à leurs successeurs, étrangers et américains, durant les années 50. "Action painting" est devenu un terme critique commun, pour définir des techniques de peinture marquées par des coups de pinceau impulsifs, des altérations visibles et la composition instable ou énergique, qui semblaient exprimer l'énergie, l'action, le mouvement qui animait l'artiste dans le moment de création ». Traduction libre

ANFAM, David, «Action painting», *Grove Art Online. Oxford Art Online*, Oxford University Press.

Source: <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T000382>

²⁰ MARTIN, Agnes, *Beauty is the Mystery of life*, Communication présentée à The Carnegie Museum of Art in Pittsburgh, 1989.



Figure 5 : Agnes Martin, peignant dans son studio, 1960

Cette façon attentive d'aborder le travail, cet intérêt porté à l'œuvre abordant une thématique abstraite dans le grand format dans le « fait main », apparaît comme une trace sensible perceptible par le spectateur. Cela implique une part de calcul et de précision, qui plonge l'artiste dans un état de concentration apaisant que Martin cherche à renouveler. Dans mon travail, ce sont la répétition de la ligne et la copie du dessin qui produisent l'effet de tranquillité.

Le temps s'arrête et, au son de la musique, essentiel dans ma production, je procède, exécutant la trame par accumulation entre contrôle et surprises.

Nos esthétiques plastiques respectives, bien que toutes deux bidimensionnelles et de grands formats, sont par ailleurs bien différentes. Les œuvres d'Agnes Martin, cherchent à s'éloigner du réel, ou du moins à illustrer une dimension spirituelle. Ces propositions purement abstraites montrent un ailleurs inconnu et indéfinissable par les mots reposant sur des compositions optiques vibratoires. Ce que je souhaite montrer, en

revanche, est incarné. Je dessine des formes évoquant des éléments du réel à travers une proposition de représentation. Manipulant une matière-texture qui, par sa structure, rappelle un univers organique, les lignes de coupe et les plis à même la matière, suggèrent un mouvement dynamique de ruptures, de contrastes, propres au monde vivant. Ceci dans un système de paradoxes présents entre la monumentalité du dessin et la fragilité de son support, le papier, ainsi qu'entre le sujet du dessin à la fois abstrait et figuratif.

Ma pratique repose donc sur le propos éthéré/organique.

2.2 LA RECHERCHE D'ESCHER

« Toutes les reproductions numérotées dans ce livre ont été faites en vue de communiquer une ligne spécifique de la pensée. Les idées qui sont à la base souvent témoignent de ma stupéfaction et de mon émerveillement face aux lois de la nature qui opèrent dans le monde qui nous entoure. Celui qui s'émerveille découvre que ceci est en soi une merveille. En confrontant vivement les énigmes qui nous entourent, et par l'examen et l'analyse des observations que j'ai faites, j'ai abouti dans le domaine des mathématiques²¹. »

M.C.Escher (1898-1972), néerlandais d'origine, se démarque par une hybridité interdisciplinaire avant son temps. D'une singularité sans pareil, son corpus d'œuvres, composé d'un nombre impressionnant de gravures et lithographies, retrace la recherche continue mettant en relation la nature et les mathématiques dans une composition graphique.

²¹ Traduction libre

ESCHER, Maurits Cornelis, *The graphic work of M.C.Escher*, New-York, Hawthorn/Ballantine Books inc, 1967, p.8.

Qu'il s'agisse du domaine du cinéma (*Labyrinthe*), ou du jeu vidéo (*Antichamber*, *Monument Valley*), les œuvres de M.C. Escher ont influencé nombre de créateurs. Un ami est entré dans mon atelier et, en voyant mes dessins, a dit spontanément : « Ça me fait penser à Escher ». La comparaison avec d'autres artistes est un fait fréquent, j'y ai pourtant perçu là une certaine vraisemblance. Je n'avais pas replongé dans les gravures de l'artiste depuis mon enfance et c'est sous un angle nouveau que je l'ai redécouvert. Sa pratique éclairait soudain la mienne, entre divergences et rapprochements, son univers définissait mes balises esthétiques.

2.2.1 Un parcours autour de l'énigme et du défi technique

Formé à l'école d'architecture et d'arts décoratifs de Harlem, M.C. Escher se spécialise en gravure sous la tutelle du Maître Samuel Jessurun de Mesquita. Grand amateur d'expéditions en nature, il débute sa carrière en Italie, où il trouve épouse et inspiration. Il s'intéresse alors aux paysages et à la mimétique de ce qu'il voit autour de lui. Lors de randonnées, il accumule des croquis qu'il reproduit ensuite à la gravure. Poussé par la Deuxième Guerre mondiale à déménager en Suisse, puis en Belgique pour enfin aboutir en Hollande, son nouvel environnement grisonnant et humide entraînera un fort effet sur son travail. De l'extérieur, il se rapportera à l'intérieur, à son imagination, fouillant dans sa tête l'interprétation d'idées personnelles, « amenant l'existence de ses visions intérieures »²². Les motifs maures du sud de l'Espagne, notamment de l'Alhambra à Grenade, constitueront un point marquant dans l'élaboration de son esthétique qui, peu

²² Traduction libre
Ibid., p.7.

à peu, transformera les représentations de la réalité en représentations imaginaires utilisant les notions d'espaces et de perspectives comme moteur à énigmes graphiques.

2.2.2 La limite de l'impossible : divisions de plans, images miroir, inversion, relativité

L'ensemble du travail d'Escher est constitué de plusieurs catégories d'œuvres et de sous-catégories que l'artiste a lui-même pris le temps de classer. Divisions de plans, images miroir, inversion, relativité, spirales, constructions impossibles se chevauchent sur la ligne du temps, démontrant une quête méthodique passionnée. Je me concentrerai ici sur deux œuvres qui tiendront lieu de point de départ à une analyse de ma propre démarche. Puis nous introduirons l'atelier de l'artiste pour mettre en relief ma méthode de travail.

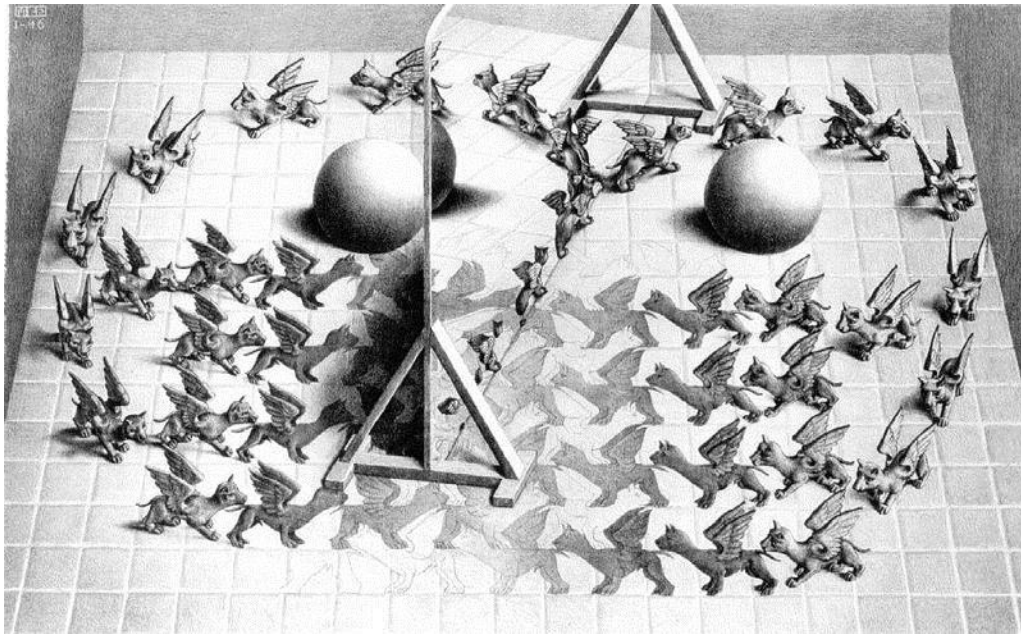


Figure 6 : Maurits Cornelis Escher, *Magic Mirror*, lithographie, 28 x 44,5 cm, 1946

Magic Mirror fait partie de la catégorie de division de plans réguliers issue de la recherche autour des motifs maures qu'Escher a nommée : « story pictures ».

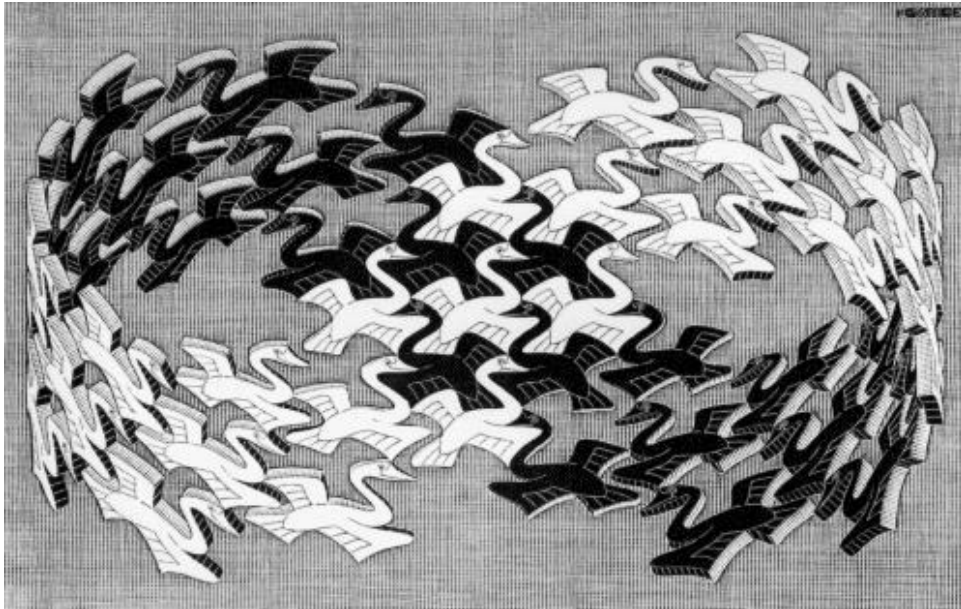


Figure 7 : Maurits Cornelis Escher, *Cignes*, gravure, 20 x 32 cm, 1956

Comme le nom l'indique, il s'agit d'images illustrant une histoire en succession de mouvements découpés qui explore l'illusion de transition spatiale entre tridimensionnalité et bidimensionalité, « une méthode statique d'illustrer une réalité dynamique »²³, précise Escher. Un miroir est érigé au milieu d'une surface carrelée. De part et d'autre du miroir, émerge un petit animal. Il fait le tour de la demi-surface l'un à la suite de l'autre, puis deux par deux pour terminer en ligne de quatre. Ils se fondent dans la planéité s'imbriquant les uns dans les autres à la rencontre de leurs semblables leur faisant face sous le miroir.

²³ Traduction libre
Ibid., p.12.

Si nous observons l'œuvre, *Cygne* de la sous-catégorie « glide reflexion » (réflexion glissée), nous remarquons tout de suite une certaine similitude. La même notion d'imbrication, cette fois en bande de Möbius, fait se rencontrer une série d'oiseaux en vol les uns dans les autres. Alors que pour *Magic Mirror* l'accent est mis sur la division plasticité réaliste/planéité, ici, la recherche réside dans l'axe de rotation/réflexion, sans souci de réalisme, le fond étant neutre.

Dix années séparent *Magic Mirror* et *Cygne*. Tel qu'énoncé dans la citation en début de chapitre, Escher s'évertue sans relâche à démystifier les lois de la nature à l'aide des mathématiques et en multipliant les propositions. Dans ces deux œuvres, nous voyons très bien l'alliage de ses champs d'intérêt qui, dans les deux cas, sont traités sous l'angle de la division du plan. C'est ainsi que, dans un continuum effervescent d'idées, Escher renouvelle sa pratique. D'autres catégories, entre temps, se greffent au détour répondant à une nouvelle énigme à résoudre.

Dans mon processus de création, mes explorations se succèdent de la même manière, approfondissant la rencontre entre structures organiques et rupture de plans. Cela sous plusieurs déclinaisons et mutations. Je tente d'approfondir la recherche d'une forme qui, à travers une représentation plastique, combinerait différentes techniques d'illusion. Des catégories d'images se forment, suivant des axes de recherche définis. Par exemple, le traitement de la ligne hachurée au crayon graphite est flexible dans sa transformation. Non seulement elle change selon les formats, devenant plus ou moins perceptible, mais elle régit un mouvement de la « chair graphique » spécifique selon chaque dessin. Quand j'ai intégré la ligne de division dans mes dessins, ses variations me

semblaient infinies. Avant même d’avoir achevé un dessin, je l’appréhendais d’une nouvelle manière. Les ombres sont également apparues comme un élément d’une grande richesse d’exploration au niveau de l’illusion de profondeur. Par la simulation de superposition de plans, je construisais un jeu de dimensions entre la planéité et la sculpture. Mes dessins me semblent ainsi à l’image des racines d’un arbre, se divisant et se subdivisant à l’infini empruntant une direction que j’ignore.

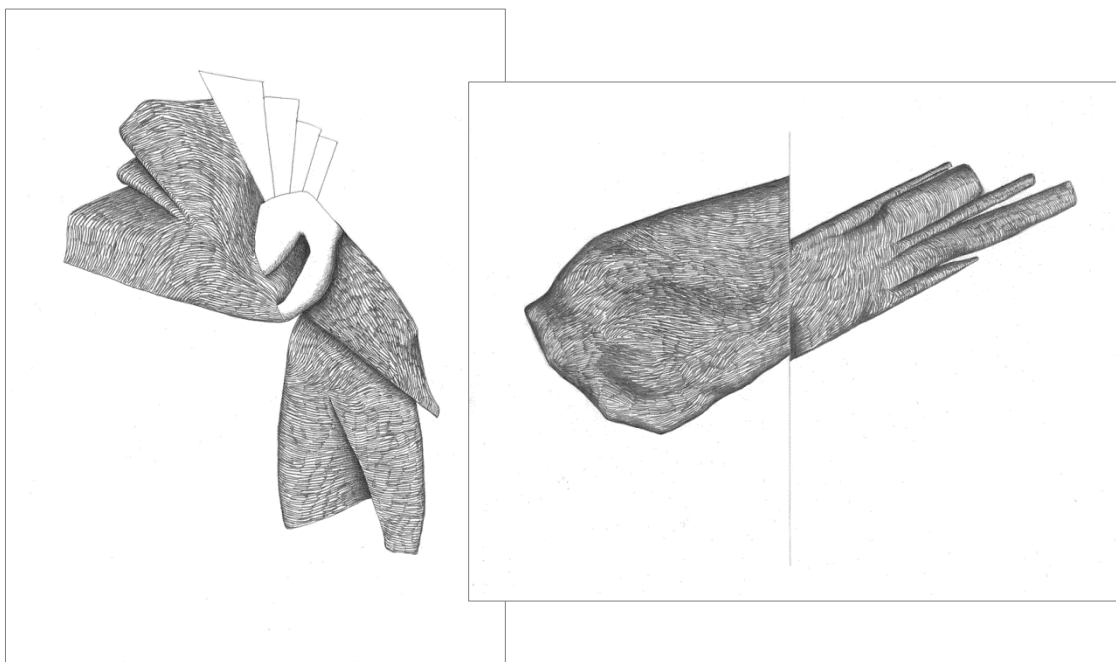


Figure 8 : Onira Lussier, *Amulette et Sliced Stones*, graphite sur papier, 9,5 x 12 po, 2015

2.2.3 De la vision mentale à la gravure

Approchons-nous maintenant, un peu plus près de mon processus de création. Escher montre un goût prononcé pour le jeu des effets possibles d’illusion appliqué à des éléments reconnaissables de notre réalité. Mais comment en arrive-t-il à ce résultat? La technique étant maîtrisée, le défi consiste à montrer les systèmes farfelus que son

imaginaire n'a aucun problème à concevoir. Pour chaque œuvre, on peut imaginer une certaine satisfaction après avoir extériorisé ce qu'il avait en tête :

« Le processus commence par la recherche d'une forme visuelle qui interprétera aussi clairement que possible sa pensée. D'habitude, un long moment s'écoule avant de décider que je me la représente clairement en tête. Pourtant une image mentale est quelque chose de complètement différent d'une image visuelle et cependant, peu importe le temps exercé à y arriver, on ne peut jamais réussir à capturer l'ampleur de cette perfection qui plane dans l'esprit et qui est perçue, à tort, comme quelque chose que l'on "voit". Après une longue série de tentatives, enfin- quand j'arrive à bout de mes ressources- je réussis à jeter mon charmant rêve dans le moule visuel défectueux d'un croquis conceptuel détaillé. Après, à mon grand soulagement, commence à poindre la deuxième phase qui est la fabrication de l'empreinte graphique; pour le moment l'esprit peut se reposer tandis que les mains prennent le relais²⁴.»

Pour Escher, ses images mentales sont de l'ordre de la perfection et c'est par une réplique « défectueuse » qu'il exécute un sketch préliminaire. On pourrait dire que l'œuvre est conçue grâce aux limites humaines qui poussent l'artiste à se dépasser. L'approche repose principalement sur les capacités humaines à décoder et à reproduire une énigme mentale. Le résultat de ce processus laborieux de recherche est par la suite livré au savoir-faire des mains de l'artiste qui prennent la relève. Escher procède, à cette étape, à l'exécution ou à la copie de l'œuvre, en s'appuyant sur ses habilités techniques. La vision préexiste l'œuvre et l'artiste en produit une manifestation plastique. La méthodologie d'Escher, s'appuie donc sur un processus en deux phases où l'artiste est maître d'œuvre, contrôlant et appliquant le plus fidèlement possible ses choix à l'égard d'une image mentale.

²⁴ Traduction libre
Ibid., p.7.

Je partage cette façon d'aborder la création. Souvent, j'exécute un dessin selon une image, ou une idée assez précise qui m'est apparue mentalement. Toutefois, la plupart du temps, j'improvise en réalisant mon dessin et je donne l'essor à ce genre de mutations improvisées. Je joue avec l'idée mentale, qui se précise et évolue une fois tracée sur le papier. Ma démarche suit la même flexibilité. De l'intuition d'une première ébauche, je file vers le dessin ou l'étape suivante. Je procède, guidée par des choix personnels, défiant les limites de mes capacités humaines. Mais qu'en est-il si ces limites disparaissent et qu'un nouvel opérateur entre en service?

2.2.4 Le numérique

Le traitement de l'image numérique m'accompagne dans mon processus comme un outil important qui a ébranlé ma pratique, la confrontant à de nouveaux questionnements. Répondant au doigt et à l'œil à la commande, les possibilités sont non seulement multiples, mais perfectibles puisque l'action est toujours rétroactivement corrigible. Si je fais une erreur, je peux toujours revenir à l'étape souhaitée. Si l'on replonge dans l'époque d'Escher, l'approche est tout autre puisque les paramètres sont inversés. Tandis qu'Escher luttait pendant des jours avec ses chiffres pour obtenir une image précise, je tente de contenir une image précise d'une manne infinie de possibilités. Dans ces conditions, je me donne des balises et une méthode de création. Celles-ci correspondent à l'esthétique que je poursuis qui repose sur la relation corps/médium, dans une certaine spontanéité, à travers l'intégration du numérique comme mode de mutation. Le retour au geste humain est alors essentiel.

Je tiens à dessiner au préalable de manière intuitive et spontanée. Le numérique me sert ensuite d'outil dans l'élaboration d'une nouvelle forme. La recherche peut s'avérer ardue et parfois non concluante. J'ai par exemple mis de côté une tentative de combiner le dessin et la photographie. Mon geste créatif est guidé par une intuition, elle-même alimentée d'un défi ou d'une nouveauté.

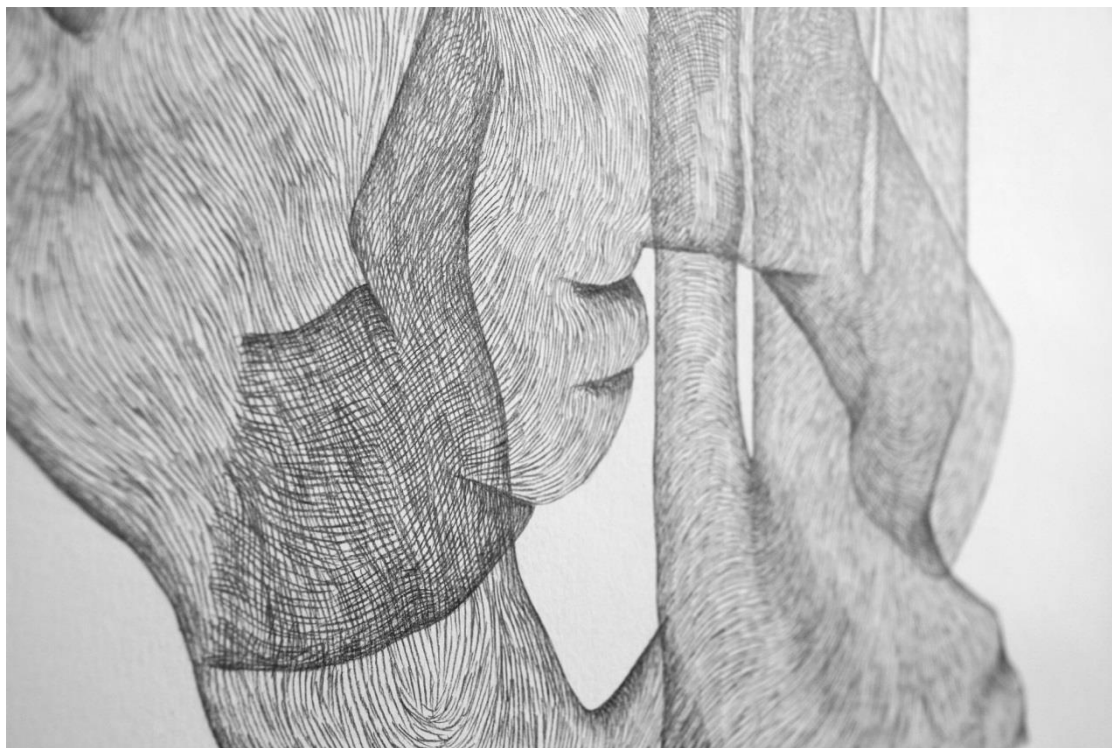


Figure 9 : Onira Lussier, *Entrelacs*, graphite sur papier, 34 x 24 pouces, 2015

L'image finale résulte donc de l'hybridité entre la trace humaine et les mécanismes numériques donnant naissance à une métamorphose. Vient alors la dernière phase, forme d'auto-appropriation qui s'opère pour moi à travers l'acte graphique. Toujours dans une optique de rapport vivant à la matière, je retrace l'image ainsi obtenue, lui insufflant en quelque sorte, une part d'humanité.

CHAPITRE 3 : MA PRATIQUE DU DESSIN

3.1 « LA DÉFORMATION COHÉRENTE » À L'ŒUVRE

« Il y a signification lorsque les données du monde sont par nous soumises à une « déformation cohérente (...) Le style est chez chaque peintre le système d'équivalences qu'il se constitue pour cette œuvre de manifestation, l'indice universel de la "déformation cohérente" par laquelle il concentre le sens encore épars dans sa perception et le fait exister expressément²⁵. »

En juin 2014, il s'est produit dans ma pratique ce « système d'équivalences » dont parle ici Merleau-Ponty, qui, via le dessin, devait se manifester. La forme et le style m'étaient alors inconnus, mais le désir de chercher a motivé l'action.

3.1.1 À la recherche du singulier

L'esthétique que je désirais utiliser s'est clairement affirmée dès le départ : pas de couleur, crayon graphite uniquement, dimension de grands formats, masses équivoques en suspension. Chaque dessin était pour moi une opportunité d'essayer quelque chose de nouveau, tout en respectant le cadre que je m'étais donné. Le trait hachuré a été ma première découverte, malgré moi. J'ai tout simplement voulu remplir une forme de gris au crayon. L'effet s'est avéré très efficace et depuis, il continue de se développer. La ligne de coupe a suivi au troisième dessin. Elle représentait pour moi la démarcation entre deux mondes : intérieur/extérieur, souterrain/à la vue. C'était très clair. J'ai tout de suite perçu le potentiel de ce pli. J'aimais l'ombre qui pouvait devenir indéfinie, l'ambiguïté de son origine, la perspective et la tension dynamique qui s'en détachait. La forme se complexifiait, tout en gardant une homogénéité de la matière-texture.

²⁵ MERLEAU-PONTY, Maurice, *Signes*, Paris, Gallimard, 1960, p.68.



Figure 10 : Onira Lussier, *Sans Titre #3*, graphite sur papier, 6'4 x 5', 2014

Le petit et moyen format s'est immiscé dans mon parcours naturellement. Le rythme de production peut être capital dans mon processus. La cadence des idées doit nécessairement suivre la technique. Le petit format me permettait d'aller plus rapidement et de recycler des segments d'un dessin à l'autre. Aussi, je voyais « une famille » de formes se créer et prendre de l'ampleur. Tranquillement, l'accumulation d'images m'a semblé faire partie intégrante du processus.

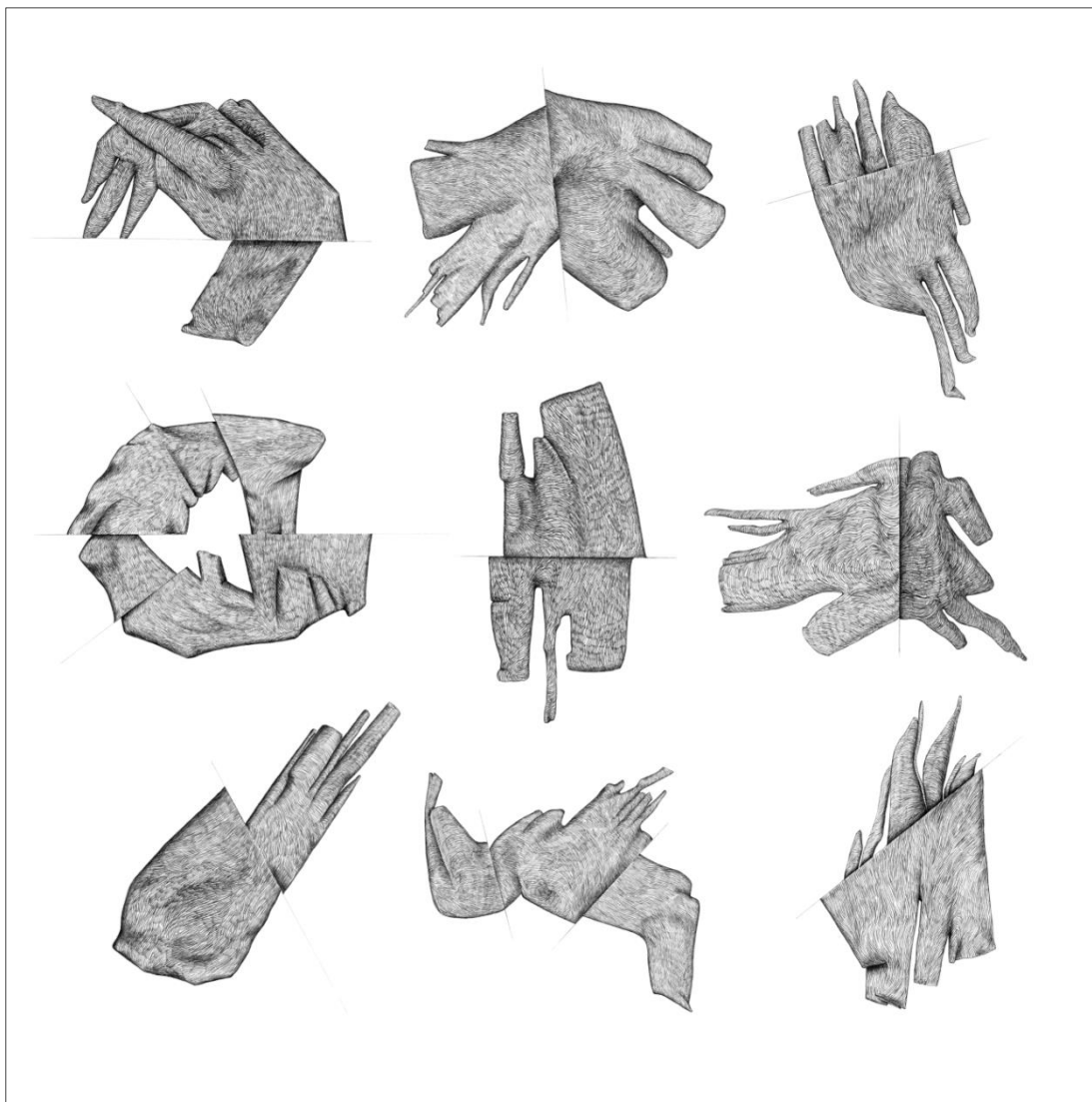


Figure 11 : Onira Lussier, 30 esquisses, assemblage numérique, 2015

3.1.2 Le dessin performé

À l'automne 2014, j'ai eu la chance de participer au Symposium de la Relève organisé chaque année au Centre National d'Exposition de Jonquière. Pendant trois journées consécutives, nous devons produire une œuvre dans un contexte public. Les visiteurs étaient alors invités à circuler et à voir le processus en développement. Intitulé *Polymorphe*, cette réalisation constitue un événement marquant dans mon parcours (Voir photo p.44). Dans cette production, je renouais avec le relationnel par le biais d'un rapport intime avec ma production artistique.

L'idée du totem a été mon inspiration de base. J'aimais autant l'aspect formel de l'édification par accumulation de blocs en hauteur, que la symbolique qu'il incarne. Tout comme la nature peut susciter l'humilité face au grandiose, la monumentalité impose une présence qui nous rend vulnérables et petits. Dans ce cas-ci, j'ai emprunté la superposition en imaginant la composition des différents paliers de façon spontanée. Toujours dans ma quête d'interprétations confondues, j'ai conçu les formes de manière aléatoire tout en prêtant une attention particulière à l'équilibre et au mouvement de la composition.

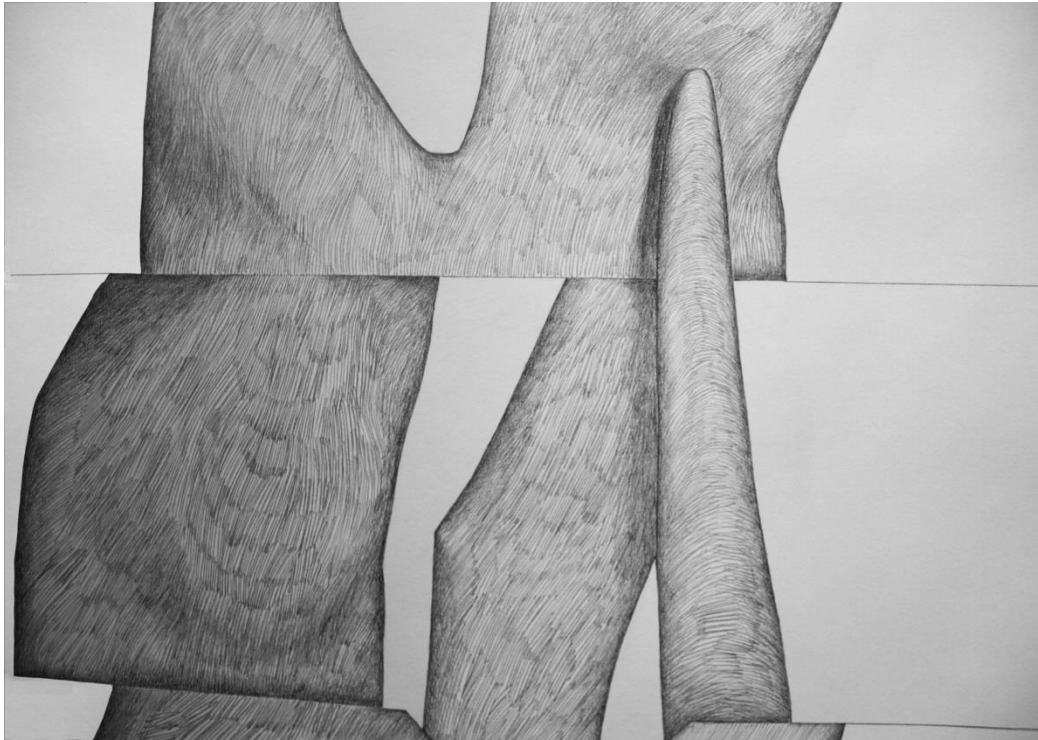


Figure 12 : Onira Lussier, *Polymorphe* (détail), graphite sur papier, 10'x 5',
2014

Le thème étant « camouflage », j'ai renforcé mon travail avec les ombres de démarcation ainsi que celles des profondeurs mélangeant pour la première fois les sections.

À ma grande surprise, l'œuvre a remporté le prix du public et du Jury. Au-delà de l'aspect flatteur, ces récompenses conciliaient mon souci de transmission auprès du public et celui de la reconnaissance de mes pairs.



Figure 13 : Onira Lussier, *Polymorphe*, graphite sur papier, 10'x 5', 2014
Crédit photo : Philémon Beaulieu

Suite à mon exposition au CNE, j'ai traversé une vague d'incertitudes. Je cherchais encore ardemment un moyen de faire le pont entre ma pratique et le monde extérieur. Bien que le Symposium m'ait ouvert les yeux sur la relation au public, cela me paraissait encore prématuré de m'arrêter à ce constat. J'avais envie de me pencher sur les nouveaux médias. J'ai alors tenté une approche à travers la projection photographique et vidéo en combinaison avec des segments dessinés. Je projetais sur mes dessins une portion de photo ou de vidéo dans les parties laissées vides. Malgré quelques pistes intéressantes, il ne s'agissait pas d'une direction pour ma recherche actuelle. La technique prenait le pas sur la trace humaine et l'écart entre moi et l'œuvre me semblait trop grand. Il est alors survenu dans mon parcours l'opportunité de m'initier au numérique par une résidence au Centre Sagamie à Alma.

3.2 SAGAMIE ET LE NUMÉRIQUE

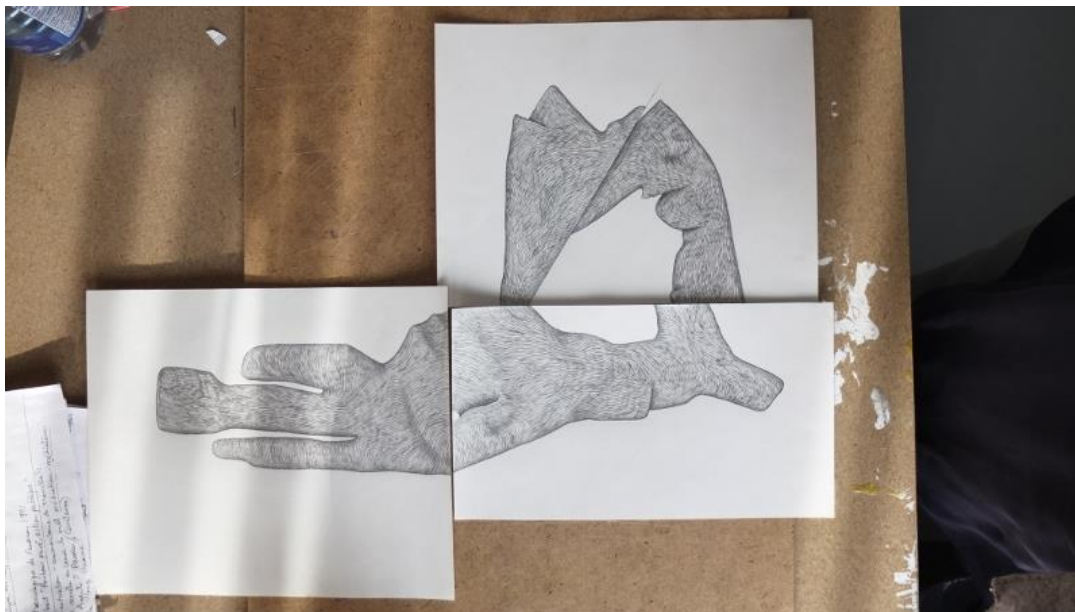


Figure 14 : Onira Lussier, photo dans l'atelier, assemblage de segments, 2015

3.2.1 Les segments orphelins

En atelier, j'avais déjà amorcé une série de segments que j'assemblais de manière aléatoire. Grâce au soutien technique fourni par la résidence, j'ai eu droit à une supervision sur mesure qui m'a permis non seulement d'approfondir mes connaissances du numérique, mais aussi de faire des découvertes qui ont bouleversé ma démarche. Naturellement, j'ai décidé d'utiliser mes segments afin d'expérimenter une mutation numérique à l'aide d'effets de transparence et de superposition. Grâce à l'utilisation de la numérisation et du traitement numérique de l'image, je suis alors parvenue à une nouvelle proposition visuelle, complètement inattendue. L'ordinateur m'offrait l'accès à des prouesses techniques qui, nécessairement, entraînaient de nouvelles idées.

Ce nouvel outil m'offrait la possibilité de construire des compositions symétriques aux formes délirantes et irréelles. Bien que mise de côté, la couleur est également entrée dans mon jeu plastique. Les dégradés et les effacements laissaient le graphite cohabiter avec le rouge ou le vert. Mais, à force d'expérimentations, un écueil est bien vite apparu et j'ai démystifié ce qui me manquait : le contact avec le papier, avec mon geste guidé intuitivement par mon corps et surtout avec mes limites et ses contraintes. Je me suis alors donné le défi de poursuivre le travail de l'ordinateur. Par le tracé fait main, je désirais pratiquer une forme d'« auto-traduction » de mon propre travail préalablement manipulé numériquement. Le défi technique d'un retour au fait main depuis l'image matricielle était-il possible?

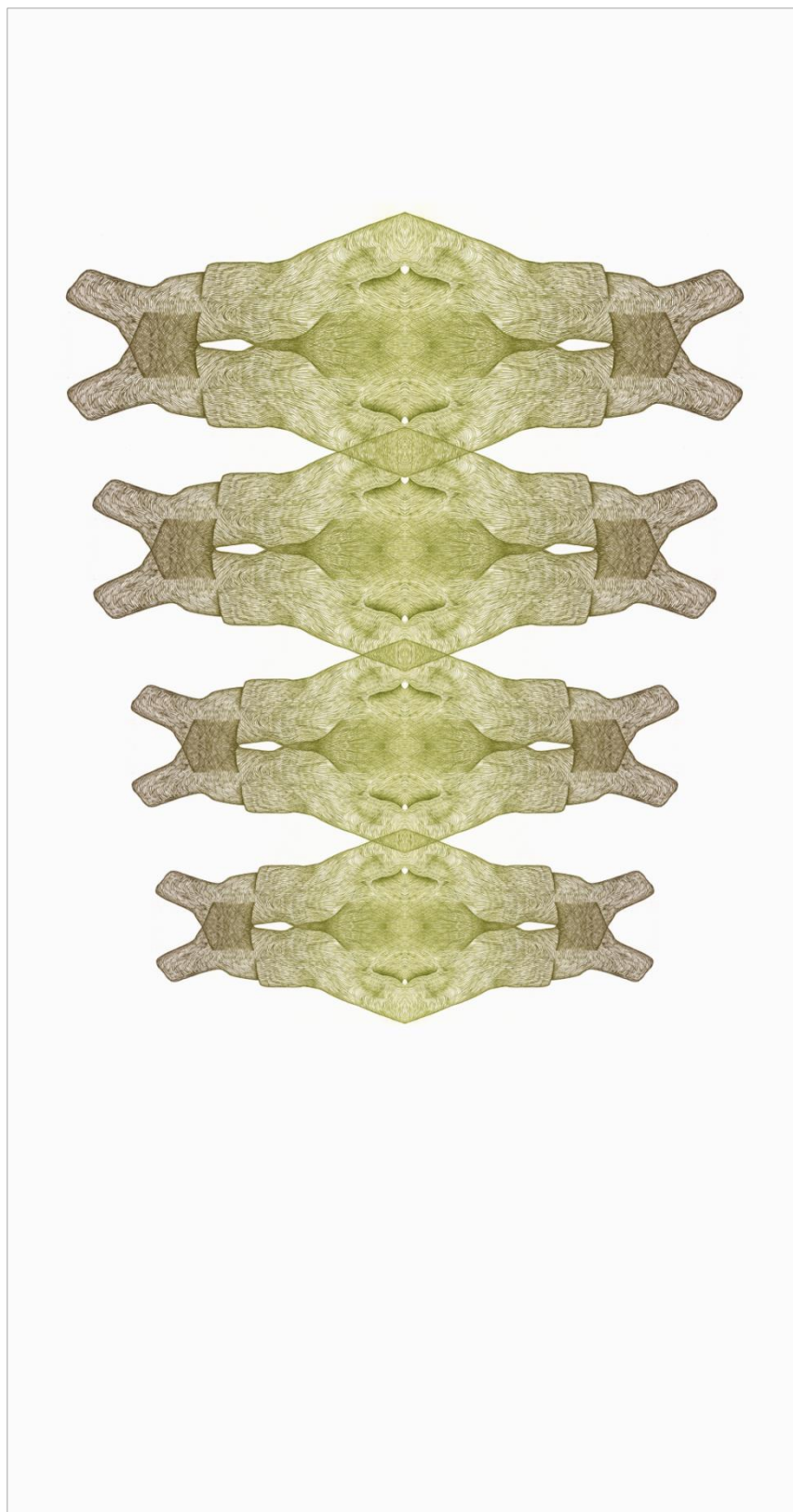


Figure 15 : Onira Lussier, *Série*, composition numérique, 2015

3.2.3 L'« auto-traduction »

En m'appropriant mon propre dessin par la reproduction tracée, j'effectuais ce que j'ai choisi d'appeler une « auto-traduction ». Je traduisais en quelque sorte mon dessin d'un langage plastique numérique vers un langage plastique manuel. Cette méthodologie de création, composée d'allers-retours techniques, a donné naissance à une nouvelle esthétique issue du couple ordinateur et humain. Malgré les possibilités de l'impression numérique, cette dernière étape venait rejoindre ce que l'ordinateur était incapable de me donner : le geste humain imparfait en lien avec son médium, traçant une ligne fine, fragile et sensible. Dans cette ré-appropriation du médium, je renouais ainsi avec l'intuition au niveau des hachures qui, chemin faisant, pouvaient à nouveau changer.

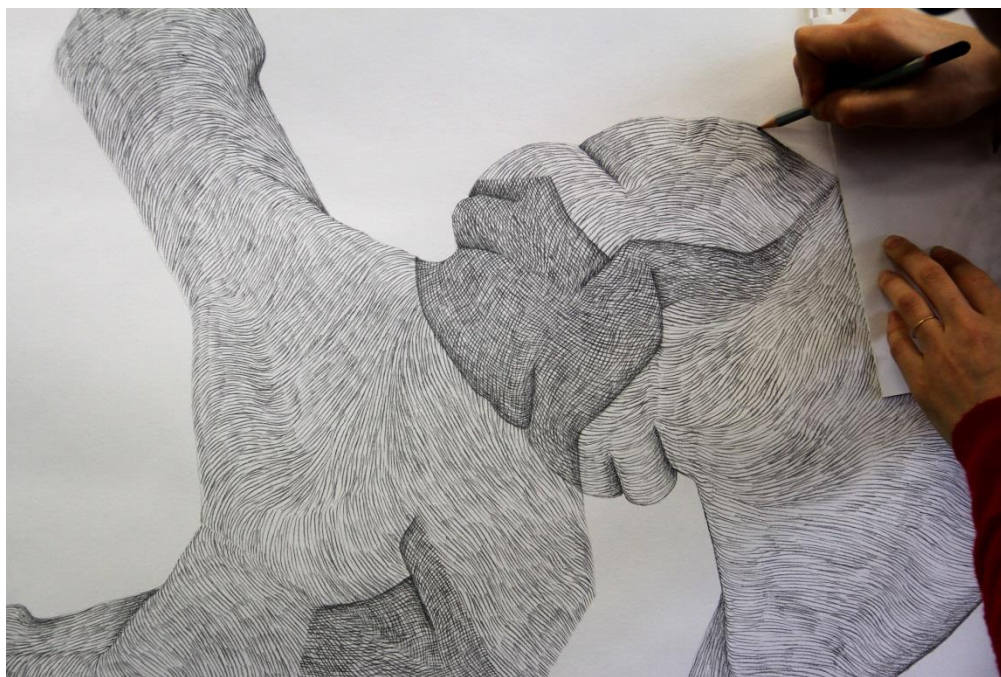


Figure 16 : Onira Lussier, photo du travail en atelier, 2014

Une nouvelle phase de dessins spontanés de petits formats s'est créée en parallèle. Le petit format me permet une rapidité d'exécution qui donne accès à des propositions très différentes de mes grands formats. La ligne prend de l'importance et chaque petit trait joue un rôle majeur. Il est question de soucis du détail et d'attention. Deux aspects de ma pratique qui m'ouvrent à une méthodologie différente, plus spontanée encore. Cette approche me permet d'explorer de nouvelles compositions qui exploitent aussi bien la géométrie que la multiplicité de formes sur un même plan. À travers cette production, j'ai noté également, avec amusement, l'influence manifeste de mes expérimentations numériques. Simulation de calques et superpositions s'ajoutent maintenant dans la composition de mes dessins.

3.3 EXPOSITION DE FIN DE MAÎTRISE : Métamorphoses - Traces analogues

Quand j'ai conçu le plan de mon exposition de fin de maîtrise²⁶, j'imaginai un espace convivial, intrigant, susceptible de soulever une réflexion ou un questionnement. De nature assez pragmatique, j'ai voulu donner, ce que j'aime recevoir : une expérience sensible dans un esprit de découverte. L'espace d'exposition s'est assez vite séparé en deux parties qui dialoguent l'une avec l'autre. D'un côté, le processus, sous forme d'atelier ouvert, et de l'autre, la production en direct d'un dessin grand format durant toute la durée de l'événement. À l'image de ma méthode de travail, qui se développe par plis et replis exploratoires, je voulais plonger le spectateur dans un parcours segmenté et uni à la fois. Chaque visiteur serait alors amené, de façon autonome, à faire son itinéraire

²⁶ Voir Annexe 1 et 2 (pages 59 et 60)

à travers ce dédale de représentations à cheval entre l'image et l'indice, le parcours passé et la création en devenir.

3.3.1 L'Atelier

Sans doute dû à ma formation d'enseignante, la transmission de connaissance demeure une notion importante pour moi. Je tenais alors à mettre à nu le processus sous forme d'atelier où seraient laissées des traces des étapes de construction, des essais-erreurs et des manipulations numériques imprimées servant de modèle. Par un jeu d'échelles allant de petit format, voire miniature, à grand, je voulais que le visiteur circule et passe de la vue d'ensemble au détail d'un dessin, de l'observation sur le mur à la manipulation avec les gants des œuvres. À cet effet, des « segments » étaient par ailleurs imprimés sur des cartons-mousse, disposés sur une étagère afin de permettre aux spectateurs de les transporter vers l'œuvre les représentant, à la recherche de l'analogie des formes. Le regardeur était appelé à s'approprier à sa manière la visite la transformant en expérience personnelle.

Dans le même ordre d'idée, il me semblait pertinent de rendre l'exposition sérieuse et amusante à la fois, en créant un espace dynamique interactif qui susciterait réflexion et commentaires. J'ai donc choisi de varier les propositions de présentation ainsi que les modes de disposition : encadrements au mur, œuvres accrochées avec des petites aiguilles, imprimés sur carton-mousse sur une étagère et œuvres sur une table, imitant le plan de travail. Par ailleurs, j'ai délibérément choisi de ne pas intégrer les textes poétiques inclus dans ce mémoire, ni d'apposer des titres aux œuvres, pour offrir tout l'espace à l'imaginaire du spectateur activant ses réflexions et interrogations.

Cette exposition représentait également pour moi un test de perception. Combinant œuvres exécutées à la main et impressions, le regardeur était libre de laisser aller sa perception face à l'œuvre humaine ou trafiquée. Puisque ma recherche porte en partie sur ce seuil de la perception, j'étais très curieuse d'avoir des commentaires à ce sujet.

3.3.1 Le retour au dessin performé

Au fond de la galerie, j'ai choisi d'ériger un dessin en direct. Pour moi, ma présence constituait, depuis le tout début, un élément très important de l'exposition. M'ennuyant de la relation corps-matière, procurée par le grand format, je voulais renouer avec cet aspect de ma pratique et produire à même mon lieu de diffusion, comme une araignée dans sa toile. J'ai dû, à cette fin, me préparer physiquement par des exercices et un régime alimentaire santé qui m'a demandé discipline et détente.

Par l'aspect performatif, je souhaitais aussi me rapprocher du spectateur en lui proposant mon empreinte, ma trace sur le papier de manière monumentale afin qu'il se sente immergé dans l'image, qu'il se questionne et construise sa propre histoire face au dessin. Je gardais un souvenir très agréable de mes échanges avec le public lors du Symposium de Jonquière et cela était l'opportunité de renouveler l'expérience sur une plus longue période. Mon exposition de fin de maîtrise représentait finalement le lieu désigné pour accomplir un nouveau défi technique de longue haleine tout en voyant comment mes nouvelles avancées numériques pourraient s'ajuster et se révéler en grand format. Un projecteur a été installé à distance et j'ai procédé à l'exploration de plusieurs variantes manipulées numériquement du même dessin manuel.

En ajout à ces souhaits, deux actions complémentaires ont été organisées. Pendant mon parcours à la maîtrise je caressais l'idée de faire un très grand projet qui serait filmé et monté en time-lapse²⁷. Lorsque j'ai choisi de faire mon dessin en direct, l'opportunité s'est naturellement présentée pour réaliser la vidéo. Aussi, une activité de médiation culturelle a eu lieu en collaboration avec le programme Éveille ma culture de Culture Saguenay. Toujours dans l'idée de rendre apparente la démarche, le dessin en direct permettait au visiteur d'accéder à l'évolution du travail tout en pouvant me poser des questions.

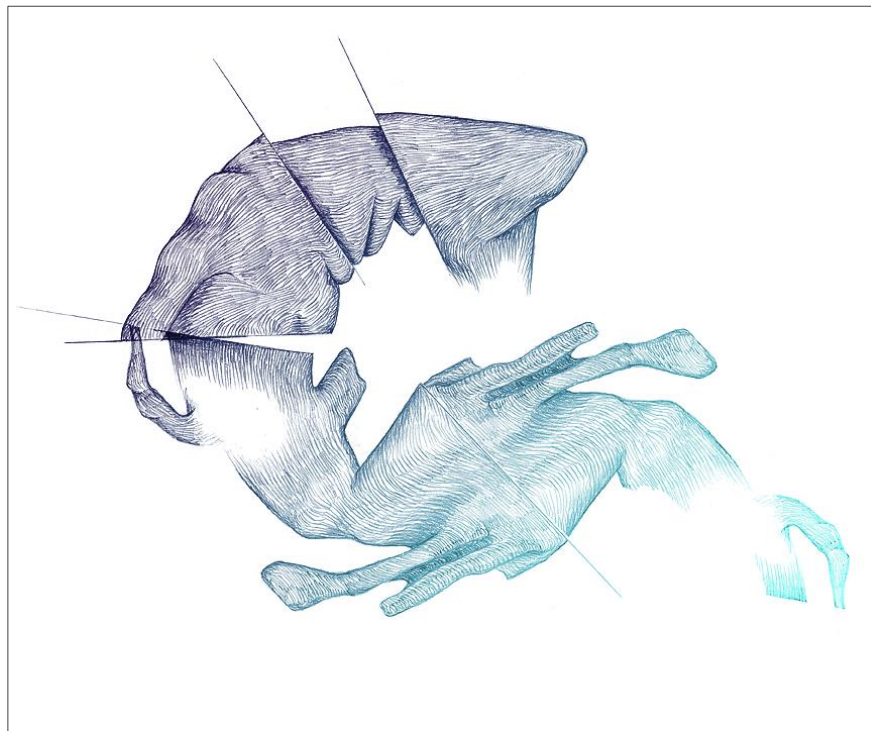


Figure 17 : Onira Lussier, Esquisse préparatoire au dessin mural, crayon graphite sur papier numérisé, 2015

²⁷ «Un *time-lapse* est une animation vidéo réalisée par une série de photographies prises à des moments différents pour présenter en un laps de temps court l'évolution de l'objet photographié sur une période longue».

Source : <http://www.futura-sciences.com/magazines/high-tech/infos/dico/d/informatique-time-lapse-8141/>

3.3.2 Retour sur l'exposition et son déroulement

J'ai réalisé le dessin grand format de 10 par 16 pieds en l'espace de dix jours. Pendant la première partie du processus, j'étais perchée sur un échafaudage. Étrangement la distance et la hauteur faisaient en sorte qu'il y avait un rapport performatif avec le spectateur. Ce dernier me regardait d'en bas, comme on regarde des comédiens sur une scène. Lorsque les visiteurs entraient dans la galerie, cette installation imposante, pouvait intimider ou intriguer. Pour ma part, il ne faisait aucun doute que ma présence à travers l'action de dessiner faisait partie intégrante de l'exposition et, par le fait même, de l'expérience du spectateur. Il s'agissait d'une continuité du contenu de l'exposition par une démonstration vivante. Pour moi, il s'agissait d'expérimenter une forme de partage de mon processus en direct. De manière naturelle, j'éprouve l'envie d'être avec les gens, parmi eux. Cette manière de dessiner me permettait de pratiquer ma passion en art dans un contexte agréable d'échange avec le public.

Une fois terminé, le dessin s'imposait par son ampleur et sa finesse. Je dois dire que le résultat final m'a satisfaite. L'effet de dégradé était réussi. J'ajouterais que cet exercice n'a fait qu'augmenter le désir de recommencer pour tester d'autres avenues qui ont surgi pendant le processus.

Pendant l'exécution du grand format, j'ai documenté chaque journée avec un logiciel de captation photographique chronométré à toutes les quinze secondes. Ainsi, j'ai réalisé un court vidéo timelaps de 4 minutes²⁸ qui montre en accéléré le processus complet des dix journées de production. Lors du finissage, qui a eu lieu le 24 novembre,

²⁸ Voir le lien vidéo suivant : <https://vimeo.com/147228701>

j'ai changé la mise en espace de la galerie et projeté cette vidéo face au dessin grand format. À la manière d'un dispositif didactique, je voulais montrer aux visiteurs le processus en présence de l'œuvre sur place.



Figure 18-19 : Finissage, événement du 24 novembre 2015 dans La Galerie l'Oeuvre de l'Autre de l'UQAC, Chicoutimi

CONCLUSION

Le train avance dans cette direction que tu connais
 J'halète par la fenêtre. Le chien de ma vie la langue sortie au grand vent.
 Ridée par la pluie, tu n'as pas de doute que je reste dans le wagon.
 Au travers de la vitre, le reflet du paysage qui passe, heureux de n'être déjà plus des
 nôtres.
 La tache persiste. Un trou qui ouvre sur le regard au repos.
 Arrache-cœur, accroché sur ce point irrésolu au beau milieu.
 J'idéalise et je procrastine. Un sourire cramoisi, béat à la commissure.
 Tu et tu encore derrière moi. Le menton est mouillé et relevé au-dessus de tout clapotis.
 J'emporte ce que j'ai pu oublier sincèrement.
 Le nez froid du verre renifle. Je vois les sapins défiler en groupes, chacun dans sa robe.
 Miss sunshine je me sens au détour de deux néons suspendus.
 Too late ma belle, il fallait y penser plus tôt.
 Galipote par quatre chemins, le lever du soleil m'extirpe tranquillement sur ton souffle.
 Cette chaleur me rassure. Les yeux collés, je lèche la vitre pour la remercier.
 La tache disparaît.

Ma recherche-crédation a débüté avec la problématique suivante :

« Comment développer une démarche intime et singulière dans le cadre de l'art relationnel, dont la force de transmission se révèle dans une qualité esthétique fondée en raison et à travers l'implication du participant et dans une ouverture aux lieux et aux contextes publics? »

Malgré des questionnements initiaux, ma recherche a suivi son cours, fidèle à mes aspirations de départ, choisissant le dessin comme médium de prédilection. Par l'exécution en grand format, en contexte public, je comble à la fois mon besoin d'épanouir ma pensée plastique par l'acte de création dans la matière et celui de transmettre ma passion dans la relation avec l'autre à travers l'acte performatif qui implique le corps.

Les recherches et lectures que j'ai parcourues durant ma maîtrise sont venues clarifier des idées présentes dans mon travail, mais encore indéfinies. Le concept

d'*immensité* chez Bachelard fait écho à l'acte dessiné inspiré de mon nouvel environnement saguenéen et d'une attitude intérieure. Les démarches de création sensibles et minutieuses d'Agnes Martin et d'Escher m'ont finalement permis de mettre en lumière certaines spécificités de mon travail et de le positionner, au-delà du temps, dans la grande famille d'artistes-chercheurs.

Pendant mon cheminement, le numérique m'a surpris et a soulevé des interrogations qui ébranlaient le lien spontané et sensuel de mon corps avec le médium. À travers mes explorations et expérimentations, mon rapport avec l'ordinateur s'est développé selon mes paramètres de confort et surtout de plaisir. La trace manuelle s'est avérée primordiale et l'hybridité possible entre le fait main et la machine/ordinateur m'a offert une panoplie de voies à poursuivre : l'impression et la reproduction, la numérisation et ses variantes, la manipulation de l'image et la projection.

Le jeu d'illusion est apparu comme un point marquant dans ma pratique. Que ce soit illusion de perception visuelle, manuel versus numérique, ou de représentation plastique, illusions de profondeurs, de plans, de formes et de matières. Les thèmes de l'intrigue et de l'ambiguïté seront sans aucun doute une piste esthétique présente dans de futurs projets.

Mon cheminement m'a également amené à travailler avec d'autres créateurs et techniciens. Cette collaboration est devenue un atout précieux dans mes projets et je souhaite continuer dans ce sens. Grande amatrice de musique et de danse, je nourris le rêve de participer à un projet au sein d'un collectif qui impliquerait différentes disciplines.

Et maintenant?

La prochaine étape se concrétisera lors d'une résidence en Norvège au printemps 2016. Après plusieurs expériences en terres nordiques, je veux approfondir le concept d'« imaginaire lié à la nordicité » en me donnant des défis techniques : intégrer la couleur avec différents médiums ou de nouveaux matériaux, jouer avec les dimensions et découvrir des outils techniques et technologiques. Cela, tout en développant une approche performative avec le public.

J'ai à cœur de poursuivre ce que j'ai amorcé lors de mon passage à la maîtrise à travers diverses expériences multiculturelles et interdisciplinaires et qui sait, peut-être serai-je appelée un jour à réintégrer l'aspect relationnel et participatif?

BIBLIOGRAPHIE

LIVRES ET DICTIONNAIRES :

BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, 1958, 214 p.

BENJAMIN, Walter, *Origine du drame baroque allemand*, trad. S. Muller, Paris, Flammarion, 1985, 336 p.

ESCHER, Maurits Cornelis, *The graphic work of M.C.Escher*, New-York, Hawthorn / Ballantine Books inc, 1967, 78 p.

KRAJEWSKI, Pascal, *L'art au risque de la technologie*, Paris, L'Harmattan, 2013, 260 p.

LARSON, Kay, *Where the heart beats: John Cage, Zen Buddhism, and the inner life of artists*, New York, Penguin Press, 2012, 493 p.

LE BRETON, David, *L'Aventure : la passion des détours*, Paris, Autrement, 1996, 210 p.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Signes*, Paris, Gallimard, 1960, 438 p.

SOURIAU, Étienne, *Vocabulaire d'esthétique* (3e éd.), Paris, Quadrige : Presses universitaires de France, 2010, 1493 p.

ARTICLES :

ANFAM, David, « Action painting », *Grove Art Online. Oxford Art Online*, Oxford University Press.

Source : <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T000382>

Date de consultation : 30 octobre 2015

COTTER, Holland, « Agnes Martin », *Art Journal*, vol.57, no. 3, automne 1998, p.77 à 80.

GOLSENNE, Thomas, « La ligne d'ombre de Giuseppe Penone Roven », *Revue critique sur le dessin contemporain*, no. 7, printemps-été 2012, p.93 à 95.

LAWRENCE, James, « Agnes Martin. New York », *The Burlington Magazine*, vol. 146, no. 1219, 2014, p.707-708.

MARTIN, Agnes, *Beauty is the Mystery of life*, Communication présentée à The Carnegie Museum of Art in Pittsburgh, 1989.

Source : [http://www.austincc.edu/noel/writings/Beauty Is the Mystery of Life.pdf](http://www.austincc.edu/noel/writings/Beauty%20Is%20the%20Mystery%20of%20Life.pdf)

Date de consultation : 27 juin 2015

PRENDEVILLE, Brendan, « The meanings of acts: Agnes Martin and the making of Americans », *Oxford Art Journal*, vol.3, no.1, 2008, p.51 à 73.

ENTREVUE :

CAMPBELL, Susan, *Interview with Agnes Martin: Archives of American Art*, Smithsonian Institution, 15 mai 1989, 36 p.²⁹

Source : <http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-agnes-martin-13296>

Date de consultation : 25 juin 2015

FILMOGRAPHIE :

LANCE, Mary, *Agnes Martin with my back to the world*, Corrales, Nouveau-Mexique, New Deal Films inc, 2002

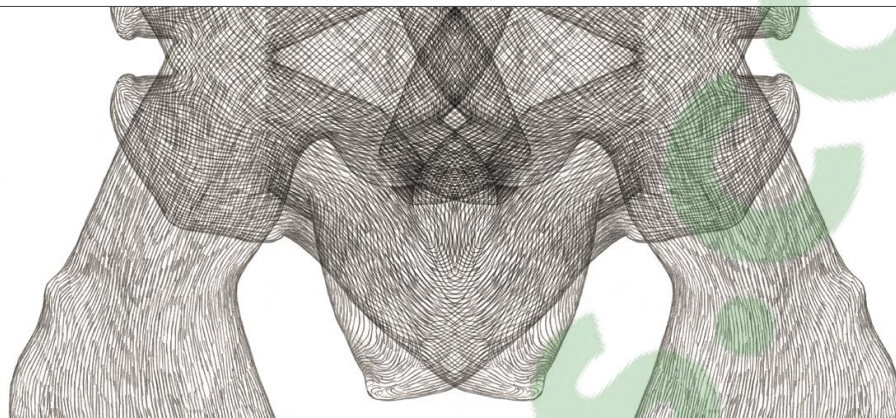
WEBOGRAPHIE :

<http://www.futura-sciences.com/magazines/high-tech/infos/dico/d/informatique-time-lapse-8141/>

Date de consultation : 30 octobre 2015

²⁹ Cette entrevue est une retranscription d'une bande sonore de 1h38 min.

ANNEXE 1



ONIRA LUSSIER

métamorphoses
traces analogues

4 AU 25 NOVEMBRE 2015 / LA GALERIE L'ŒUVRE DE L'AUTRE
VERNISSAGE LE 4 NOVEMBRE 17 H



Graphisme : Justine Bourdages

ANNEXE 2

Plans pour exposition finale

